III Congreso Internacional de Ciencias Humanas. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín, 2024.

Adiós a Godard. Sobre Film annonce du film qui n'existera jamais: "Drôles de guerres".

Savransky, Miguel.

Cita:

Savransky, Miguel (2024). *Adiós a Godard. Sobre Film annonce du film qui n'existera jamais: "Drôles de guerres". III Congreso Internacional de Ciencias Humanas. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/3.congreso.eh.unsam/61

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/esz9/PFC

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Adiós a Godard. Sobre *Film annonce du film qui n'existera jamais: "Drôles de guerres"*.

Miguel Savransky
IIGG/UBA
FSOC/UBA
lasangrientaluna@gmail.com

Resumen: Jean-Luc Godard murió el 13 de septiembre de 2022, en la tranquilidad de su apartada casa en Rolle (Suiza), mediante un procedimiento de suicidio asistido. *Film annonce du film qui n'existera jamais: "Drôles de guerres"* (2023), su primera película póstuma, es un collage sobrio y minimalista de imágenes, sonidos y palabras, una especie de guión o carpeta de trabajo para una película finalmente abortada, que iba a consistir en una trasposición o adaptación cinematográfica de la novela *Faux Passeports* (1937) del poeta surrealista Charles Plisnier, expulsado del Partido Comunista por "desviación" trotskista. Dado que esa película no existirá jamás, el tráiler se vuelve la película misma, permitiendo imaginar algo acerca de cómo hubiera sido mediante la exhibición de un *work in progress* que rehúye el orden definitivo del acabamiento y se abre a posibles variaciones, configurando una obra necesariamente fragmentaria y no-totalizable. Cada plano/escena consiste en el escaneo digital (a cargo de su colaborador Fabrice Aragno) del dorso de una hoja de papel fotográfico de gran tamaño que Godard colgaba sobre un atril de madera y empleaba como superficie para realizar un collage, donde se dan cita diferentes materiales desplazados, intervenidos y reordenados y las huellas del trabajo manual resultan visibles.

Palabras clave: cine; archivo; montaje; estética; política.

Jean-Luc Godard murió el 13 de septiembre de 2022, en la tranquilidad de su apartada casa en Rolle (Suiza), mediante un procedimiento de suicidio asistido. *Film annonce du film qui n'existera jamais: "Drôles de guerres"* (2023), su primera película póstuma —otras dos obras de ultratumba se estrenaron en el Festival de Cannes en mayo de 2024—, es un collage sobrio y minimalista de imágenes, sonidos y palabras, una especie de guión o carpeta de trabajo para una película finalmente abortada, que iba a consistir en una trasposición o adaptación cinematográfica de la novela *Faux Passeports* (1937) del poeta surrealista Charles Plisnier, expulsado del Partido Comunista por "desviación" trotskista. No es la primera vez que Godard hace del proceso de escritura del guión de un largometraje o de su presentación y/o comentario, un cortometraje autónomo. La diferencia es que aquí esa otra película no existirá jamás, de modo que el tráiler se vuelve la película misma, permitiendo imaginar algo acerca de cómo hubiera sido mediante la exhibición de un *work in progress* que rehúye el orden definitivo del acabamiento y se abre a posibles variaciones por vía de diferentes operaciones de montaje, configurando una obra necesariamente fragmentaria y no-totalizable. Cada plano/escena consiste en el escaneo digital (a cargo de su colaborador Fabrice Aragno) del dorso de una hoja de papel fotográfico de gran tamaño que Godard colgaba sobre un atril de madera y empleaba como superficie para realizar un collage a partir de múltiples elementos. Cada pantalla-lienzo nos presenta una imagen estática e inmóvil, sucedida por la siguiente luego de una extensión regular de tiempo, no muy breve pero tampoco exesivamente larga, conformando así un entramado de paneles, pantallas o superficies en los que se dan cita diferentes materiales desplazados, intervenidos y reordenados: fotos, fotogramas, dibujos, pinturas, escritura en puño y letra, recortes de libros, brochadas y trazos de

pintura. Las huellas del trabajo manual de confección del collage son visibles en cada imagen. Es una labor artesanal despojada, una reducción a lo fundamental de las operaciones combinatorias. Por un lado, tenemos la mesa blanca donde se dan cita la máquina de coser y el paraguas como superficie, un espacio vacío que va a alojar elementos heterogéneos, permitir su relación y constituir su marco común (en muchos casos se ve la marca Kodak impresa en el papel). Por otro lado, hay dos tonalidades de colores dominantes, el negro y el rojo, que impregan al conjunto de las imágenes de una atmósfera de abstracción y simbolismo por momentos sombría, cargada con la memoria crítica de los horrores del siglo XX: la guerra, la violencia política, la voluntad de exterminio y el colonialismo europeo, pero también con la chispa y energía de formas de resistencia y vidas revolucionarias. Cada una de las placas está numerada, lo que marca un vector que preside el desarrollo temporal de la película.

La pantalla de presentación nos trae el título escrito a mano, la aclaración entre paréntesis de que se trata del primer rodaje (cuando más bien es una película sin rodaje, una película exclusivamente de montaje de materiales previos, tanto propios como ajenos), un fotograma duplicado vía *zoom* del cuerpo abatido y sufriente de una mujer en situación de huída, y un pequeño fragmento de un texto impreso de pequeñas dimensiones pegado abajo, algo pintarrajeado encima, que requiere un esfuerzo suplementario para lograr leerlo. Tras esa introducción, la primera placa consta de una maraña de líneas y trazos de rojo y negro superpuestos de modo sencillo sobre fondo blanco, una aventura plástica de la materia que abandona la función representativa, aunque también posee la apariencia ilusoria de un ideograma, una signatura barrada, la habitual firma “JLG” tachada, como asunción de un lugar de enunciación póstumo. El contraste cromático posee un gran relieve y efecto de profundidad que se alinea con los experimentos en 3D previos de *Les trois désastres* (2013) y *Adieu au langage* (2014). El trabajo con el color en video y digital de Godard a lo largo de las últimas dos décadas exploró cada vez con mayor fuerza las posibilidades expresivas del color autonomizadas de su función representativa, algo que su último largometraje, *Le livre d'image* (2018), llevaba hasta el extremo y que aquí retoma a su manera: un cine que se piensa a sí mismo como inseparable de la pintura, donde el encuadre deviene lienzo, superficie de inscripción múltiple en la que es posible la intervención cromática de todos los materiales. En cada escena, los distintos elementos entran en conexiones recíprocas. Las imágenes y textos no están aislados, se enredan y eslabonan conformando un tejido de acontecimientos históricos, pensamientos filosóficos, retazos de piezas de arte y literatura, así como reflexiones sobre el cine y las imágenes en general. Muchas veces se produce una suerte de desdoblamiento y dos imágenes distintas de “lo mismo” aparecen sobre la misma superficie, mediante variaciones de distinto tipo, como por ejemplo, la gigantización de gestos escorzados extraídos de cuadros o fotogramas. En uno de los paneles, un texto escrito a mano en un costado sostiene que la cámara es un episcopio cuántico: un aparato que permite registrar los micro-movimientos y congelar un gesto en un fotograma por toda la eternidad.

En sus inicios el cine fue silente y el corto empieza con ese silencio, confiriéndole todo el

poder a la dimensión visual de las imágenes, pero paulatinamente va incorporando piezas musicales y el grano de la voz se materializa tanto en diálogos tomados de películas previas, como en el testimonio de las palabras del propio JLG rumiando acerca del concepto de la película abortada que sin embargo estamos viendo. La novela de Plisnier presenta una serie de personajes con formas de vida militantes hacia los años 1920. Para Godard, no importa tanto si son ficticios o reales, ya que Plisnier es exaltado como pintor y retratista, antes que como narrador. De ahí la importancia del cuerpo, la figura, el rostro y la mirada, especialmente de dos mujeres, las actrices Nade Dieu y Sarah Adler —tanto a través de fotografías como de algunos fragmentos visuales y sonoros extraídos de *Nótre musique* (2004)—, en una suerte de *casting* imaginario de la película por venir, pero un *casting* que ya no es una conversación o entrevista con una candidata real a actriz para una película futura, sino un retorno sobre el propio archivo que busca probar desplazamientos y articular nuevos sentidos a partir de los mismos materiales una y otra vez, variando las ideas y los procedimientos. Si bien son mencionados varios personajes tanto masculinos como femeninos, el cortometraje se concentra sobre todo en la figura de Carlotta, aunque ella también se presta al juego del doble, de la diferencia y la repetición.

Una multiplicidad de estratos históricos, motivos visuales, ejes temáticos y nudos conceptuales se conjugan y recrean en cada plano. En una de las placas, un pequeño texto escrito a mano en rojo reza: “las novedades de España eran malas”, en clarísima alusión a la Guerra Civil Española, la contienda entre las fuerzas revolucionarias republicanas y el ejército fascista del franquismo. Pero también hay imágenes de guerra y devastación fuera de las fronteras de Europa que nos devuelven todo el horror del colonialismo y del imperialismo. Tal como sentenció Benjamin, la catástrofe no es algo por venir; ya llegó, está aquí, entre nosotros: “Hay que arreglárselas con poco. Si la casa ya está ardiendo, es absurdo pretender salvar los muebles. Si queda una oportunidad, es la de los vencidos.” En el panel número 9 vemos el fotograma de un joven lanzando una piedra en gesto característico de tomar impulso, y abajo entre paréntesis leemos una inscripción: *mais, 68*, un juego de palabras entre *mai* (mayo) y *mais* (pero). El fantasma de mayo del 68 comparece para ser interrogado: ¿una insurrección aplastada? En todo caso, el retorno a la memoria de esa derrota es un recurso para relanzar la inquietud por el presente. Dos nudos claves en la articulación del recorrido aparecen hacia el final: una referencia a la figura de Hannah Arendt como pensadora crítica virtuosa y la exigencia de libertad y redención para Palestina.

El presente trabajo desarrolla una crítica detallada y una reflexión teórica sobre la película siguiendo estas líneas de análisis, en constelación con otras obras de su universo cinematográfico, retomando los aportes, comentarios, debates y estudios sobre su cine de Georges Didi-Huberman (2017), Jacques Rancière (2005, 2011), Gilles Deleuze (1984, 1987), Serge Daney (2004) y Nicole Brenez (2023), en un intento de caracterización de su poética y sus prácticas de montaje que se vale de la noción de “corte irracional”, que interroga la dimensión política de la estética, el juego de distancias y proximidades entre el cine, la televisión y el arte

instalativo, se pregunta por el cine como forma de pensamiento, arte de masas y memoria histórica del pasado siglo XX, así como por la obstinación por “lo real” de su dimensión documental, incluso en tiempos de expansión y ubicuidad de las tecnologías de imagen digital.